Marjan Doerman

Charakter i ornamentyka liryki miłosnej Kochanowskiego

Odbitka z „Księgi Pamiątkowej
ku czci St. Dobrzyckiego"

Poznań 1928
Czcionkami Drukarni Uniwersytetu Poznańskiego

Marjan Doerman

Charakter i ornamentyka liryki miłosnej Kochanowskiego

Odbitka z „Księgi Pamiątkowej
ku czci St. Dobrzyckiego“

Poznań 1928
Czcionkami Drukarni Uniwersytetu Poznańskiego

Marjan Doerman.

Charakter i ornamentyka liryki miłosnej Kochanowskiego.

L. Geiger, wybitny historyk kultury renesansu, przytaczając pojęcie Dantego o miłości i kobiecie, zawarte w rozdziale 13. „Vita Nuova“ — mówi:

In diesen Worten liegt das Program der ganzen Liebesdichtung der Renaissance, die Verkuendigung des sittlich gereinigten Gefühls, das aller Sinnlichkeit fremd ist, da keine Erhörung verlangt, das Bekenntniss von der höheren Stellung der Frau, der gegenüber der Liebende wie ein Betender vor seinem Gott steht; so empfindet der Liebende die grösste Seligkeit nicht in der Erwartung der Liebesfreuden und nicht im Genuss, sondern in den Worten allein, die seine Herrin preisen. (L. Geiger. Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland).

Był to program, którego poezja Renesansu nigdy nie wypełniła. Prawda, że obóz petrarkistów dążył do realizacji tego pojęcia miłości w swoich lirykach miłosnych — ale szedł za mistrzem Petrarką — i tonął w zdobnictwie formalnem, gubiąc szczytność i prostotę duchową Dantego. Boć poeta kanonik mantuański był przedewszystkiem wirtuozem formy — i tak potężne położył na całej poezji włoskich i francuskich erotystów piętno — że wreszcie wytworzył manierę konwencjonalizmu.

Tymczasem wieczyście żywy duch humanizmu buntował się: czuł, że forma odbiega od treści — że treść ta, tak u Dantego górna — staje się jeno zdawkową monetą galanterji — wkuwaną w koronkową rzeźbę rymów. Zdecydowanie i odważnie podejmuje walkę z kierunkiem Petrarkistów, sam zrazu petrarkistą będący Joachim du Bellay.

W rzeźbionych rymach wyśmiewa metafizykę i galanterję miłosną petrarkistów — wcielających w mniemaniu Geigera dantejski kult miłosny „Nowego Życia“:

„De vos beautes ce n'est que tout
Perles, cristal, marbre et ivoire encor
Et tout l'honneur de l'indique tresor“ mówi J. du Bellay — i przeprowadza druzgocącą krytykę „de l'amour factice cerebral“ oraz „de la phraseologie galante“.

A więc reakcja i przeciw pojęciu Dantego i przeciw formie Petrarki — a zatem za kim?

Za kim mógł iść tak samodzielny i tak utalentowany humanista: niewątpliwie za tem, co było w życiu i erotyce wszelkich czasów — za naturalnością i realizmem. A dwie te cechy — dawno, na kilkanaście wieków były przedmiotem lub dominantą antycznych greckich i rzymskich erotystów, Anakreonta, Safony, Catullusa i gromady poetów „Anthologiae grecae“. Im tak, jak i humanistom królowało słoneczne — radosne, wieczyście płynące życie.

Formy życia, przejawy kultury, więc pojmowanie i ujmowanie uczuć miłosnych, mimo nieodmiennego i jedynego źródła uczuć ulegały w ciągu wieku przemianom, modyfikacjom — tak, że każda epoka obok nurtu zasadniczego miewała poboczne, nawierzchnie czy lokalne prądy.

Stąd w erotyku poetów renesansu, tak jak u liryków dzisiejszych spotykamy warstwice formy i pewne treściowe typy — charakteryzujące rodzaj liryki miłosnej i w pojmowaniu — w treści, jakoteż i w ujmowaniu — więc w formie rodzaju poetyckiego.

Jeżeli odnosi się ten fakt historji i literatury do wszystkich twórców i poetów wszystkich czasów — obejmuje także pierwszego erotystę polskiego i pierwszego artystę z Bożej łaski — w języku polskim kunszt miłosnej poezji uprawiającego Jana Kochanowskiego.

Którzy to byli przed nim — co dar Apollinowy natchnienia w kornej służbie Afrodycie poświęcili?

Więc idą najpierw poeci Hellady, Romy, potem poeci arabscy, trubadurowie i minnesaengerzy, po nich Petrarka, aż wreszcie na horyzoncie polskiej poezji ukazuje się Kocha-

nowski — współcześnie z wielkim wirtuozem liryki miłosnej — portugalczykiem Luiz de Camoens'em.

Wpływy poetów starożytności na Jana Kochanowskiego zbadali, oświetlili, ustalili i wyczerpali ostatecznie zasłużeni badacze Löwenfeld, Zathey, Jarecki, Korol, Plenkiewicz, Windakiewicz, Dobrzycki, Sinko i inni.

Erotyk Kochanowskiego i tegoż od Petrarki zależność badał Windakiewicz, ostatnio wyczerpująco Brahmer. Wielu pragnęło ustalić zależność od Ronsarda, Marota, Mureta i poetów Plejady.

Dawne atoli filjacje, zbyt odległe terenem oraz kierunkami kulturalnemi usuwały się z przed oczu przenikliwych badaczy, tem łatwiej, że chodziło im o wpływy i zależności, może o pokrewieństwa i podobieństwa, a nie o studja porównawcze, któreby szły w kierunku typizacji erotyku Kochanowskiego.

Chodzi tu przedewszystkiem o trubadurów, minnesaengerów, szczególnie o Waltera von der Vogelweide, oraz o współczesnego naszemu Kochanowskiemu, Camoensa.

Porównanie z wymienionymi wykazuje charakterystyczne podobieństwa, chociaż o wpływie jakimkolwiek nie może być mowy.

Weźmy np. pod uwagę zdobnictwo portretowe oraz synonimy dotyczące tej, — która dała życie wszelkiej liryce miłosnej — kobiety.

Poetyckie sformułowanie pojęcia i określenia kobiety, jako przedmiotu podziwu i miłości dał dopiero poezji polskiej Kochanowski.

Próby erotyku przed nim w prozie czy wierszu są tylko mniej lub więcej udałemi próbami o nader małym zakresie. Nazwy określające płeć piękną są u Kochanowskiego bardzo liczne i to nietylko w porównaniu z Rejem czy Bielskim, lecz nawet z Petrarką, Camoensem czy Waltherem von der Vogelweide.

W jego lirykach miłosnych znajdujemy miana: Białogłowa, Pani, Panna, Dziewka, Dzieweczka, Podwika, Baba — nigdy „kobieta".

„Białogłowa“ występuje w erotykach, o silnej objektywizacji uczucia i refleksyjnej przedmiotowości; zwykle ma wartość uczuciową „mulier“ Katulla.

„Panna“ występuje u Kochanowskiego wyjątkowo rzadko (w dwóch erotykach). „Dziewka“ natomiast jest częsta, występuje w utworach miłosnych o rozmaitym nastroju uczuciowym: wykazują tę nazwę utwory pełne pogody, skargi miłosne, strofy pełne tęsknoty; obok tych zazawierają ją swawolne, niekiedy zupełnie swobodnej treści — fraszki. „Dziewka“ występuje przedewszystkiem w utworach o genezie greckiej: fraszki II. 33 z greckiej Priapeji II, dalej fraszki II, 70 — będącej tłumaczeniem epigramu Anonima z antologji greckiej III, następnie fraszki III, 82 wziętej z Anakreonta. Trubadurowie, Petrarka i Camoens nazwy kobiety odpowiadającej „dziewce“ nie znają, z minnesaengerów, niekiedy tylko wymienia ją Walter v. der Vogelweide.

Prawdopodobnie „Dziewka“ Kochanowskiego ma swoje źródło pojęciowe u Katulla, którego „puella“ ma znaczenie dodatnie np. nuga 2 „Passer deliciae meae puellae“ lub ujemne „Ameana puella defutata“ (n. 41).

Podobną dwoistość uczuciową, dodatnią lub ujemną ma „la filette“, francuskich poetów XVI z wyjątkiem Kl. Marota — u którego jest zawsze mianem dodatniem, gdyż odpowiadającem ujemnem jest u tego poety „la laideron“. Zwykle łączy poeta nazwę powyższą z imieniem lub epitetem np. dziewka Stachniczka, dziewka sroga (III. 13), dziewka śliczna (II. 70), dziewka urodziwa (III. 82), dziewka zapamiętała (III. 11).

„Pani“ łączy się zwykle z stanem idealizującym kobietę. Nazwa „Pani“, domina, donna, frouwe, występuje w erotyku Rzymian, u trubadurów, Petrarki, Camoensa, Waltera v. d. Vogelweide.

U Kochanowskiego występuje w sześciu wierszach erotycznej treści naogół wykazujących większe uczucie z domieszką galanterji poetyckiej Petrarki, lecz obok tego znajdujemy ów imienny epitet w erotykach o zabarwieniu ironicznem. Wniosek, że „Pani“ nie łączy się u Kochanowskiego zawsze z jedno wartościowym charakterem uczucia jak u Pe-

trarki, ani też nie zajmuje w polskiej liryce miłosnej XVI w. miejsca „Frouwe“ trubadurów niemieckich. Tak jak „dziewka“ ma i „Pani“ treść uczuciową dwoistą. „Dzieweczka“ odpowiadająca miłości „Nowego Życia“ Dantego — u poety naszego, w treści uczucia, nie ma odpowiednika — jest tylko nazwą. Poza erotykiem występuje w Trenach.

Podwika i Baba znajdują się w utworach rzadkich — treści ironicznej z cyklu fraszek.

Wśród pieśni Kochanowskiego występuje wyłącznie określenie „Pani“ lub „Panna“ w utworach, obrazujących uczucie silne, pełne górnych nastrojów. Wszyscy badacze stwierdzają, że nasz poeta, tak jak wielu antycznych, jak trubadurowie i Walter v. der Vogelweide, ukrywał różne osobistości bogatego w erotykę życia czasów włoskich lub dworskich. Wszakże dla średniowiecznych poetów miłości ukrywanie imienia ukochanej, zwykle zamężnej kobiety było niezłomnem prawem. Stąd ogólny termin „frouve“ obejmuje owe erotyki o wzniosłości niemal religijnej i dopiero Walter v. der Vogelweide zstępuje z wyżyn „Hohe Minne“ na ziemię: przełamując odwieczny trubadurowy kanon, wprowadza określenie „wîp“ = „weib“ oraz pojęcie miłości bardziej ziemskiej, obfitującej w zmysłowe pożądania. Od niego też biorą początek radosne, śpiewne, polotne wiersze tworzące cykl „niedere Minne“.

Jeżeli określenie kobiety wykazuje znaczne zróżniczkowanie, przy równoczesnem zaniedbaniu rozgraniczenia rodzaju uczucia miłosnego, musimy przyjąć, że na poetę naszego działały w dziedzine terminologji przeróżne a rozliczne utwory poetów wielu epok — i że tkwią w jego liryce trubadurowe czy minnesaengerskie pierwiastki, niekoniecznie od petrarkistów włoskich czy francuskich wzięte. Filjacje drogą czasu nazwane...

Świadczy o tem analiza porównawcza elementów zdobniczych liryki miłosnej Waltera v. d. Vogelweide, Ludwika Camoensa i Jana Kochanowskiego.

Poeci powyżsi w następujący sposób oddają określenie np. oczu:

Kochanowski: oczy gwiazdom równe. Walter: oczy świecą jak gwiazdy, trafiają jak strzały.

Usta różane — Koch., świeża czerwień ust — trubadurowie; und ir rote mund — Walter.

Lilje i róże na określenie cery twarzy są równie częste u naszego poety, jak u Petrarki, Waltera, Camoensa i trubadurów. U Waltera „chłodny cień lipy wabi kochanków", Kochanowski śpiewa: „gościu siądź pod mym cieniem".

Jednem słowem, podobieństw zdobniczych wspólnych liryce miłosnej wymienionych trzech poetów możemy znaleść mnóstwo.

Stąd też, rozpatrując technikę epitetu Kochanowskiego nie powinniśmy tylko do starożytnych lub Petrarki sięgać: podobne elementy portretu kobiety znajdziemy u wszystkich. Synonimy kobiety występują u Kochanowskiego z epitetami: *Białogłowa:* nauczona, nieużyta. *Pani* — wszechpiękniejsza, wszeteczna, nadobna, gładka, sławna. *Panna* — wszechpiękniejsza. *Dziewka* — śliczna, sroga, nadobna, zapamiętała, wszeteczna, królewska.

Postać kobiety może być wdzięczna, nadobna, urodziwa. W tem określeniu uderza ubóstwo wyrażeń Kochanowskiego w porównaniu z Camoensem. Tak samo — i *postawa* ukochanej.

Postawa — piękna, cudna, szalonego. *Chód* — snadny. *Mowa* lub *słowa* są — słodkie. *Głos* wdzięczny, ledwie człowieczy. *Śmiech* — przyjemny, podejrzany. *Ręce* — śliczne, alabastrowe, białe. *Nogi* — piękne. *Twarz* — szpetna, rumiana, piękna, wdzięczna, malowana, jako kwiatki mieszane — lub też — „wyraża różą oboję". *Usta* — różane, wdzięczne, pereł pełne, koralowe. *Oczy* — wdzięczne, dziwnej piękności, gwiazdom równe, czarne, błyskają jak gwiazdy, jak dwa węgla prawe. *Zęby* — szczere perłowe, nie prawie białe. *Szyja* — pełna, okazała. *Piersi* — miernie wydane, albo „śniegu sromotę działają", jawne. *Włos* — złoty, powiewny, piękny. *Nos* — jako sznur pleciony. *Czoło* — jako marmur gładzone. *Brwi* — wyniosłe i czerniawe. *Płeć* — chropawa, jako lilje i róże

Piękność — gładkość, krasa, uroda, krasa wdzięczna
Warkocz — kosa, rozczosana jako brzoza przyodziana.

Pozatem dłuższe porównania, jak „twoje nadobne lice jest podobne zorzy, która nad wielkim morzem się czerwieni" (psalm I. 7), albo, „daj się Hanno napatrzyć wdzięcznej krasy twojej, która nie da nic naprzód ani Phosphorowi, kiedy najpiękniej z morza wynika ku dniowi" — czy też „wiosna panuje w twarzy twojej" (16). Ten ostatni zwrot przypomina Walthera v. der Vogelweide.

Technika portretowa erotyku polskiego jest odmienna — a znacznie bogatsza od techniki erotyku łacińskiego poety. Jeżeli w łacińskim przeważały porównania z pięknościami starożytnemi, tu określa poeta porównaniami z dziedziny przyrody. Dalej — określenia przymiotnikowe są częstsze i obejmują większą ilość szczegółów portretowych — ale w żadnym z utworów niema zupełnego portretu opiewanej. Kobiety — pokazanej w *ruchu* niema. Określenia *barwy* są u Kochanowskiego rzadkie: właściwie w erotyku występują barwy biała, czarna, złota — dalej już pochodne jak liljowa, różana, alabastrowa, koralowa. Ale pod względem kolorystyki słownictwo artystów, tak poprzedników, jak i współczesnych poety, było ubogie. Trubadurowie zwykle dają omówienie barwy np. świeża czerwień ust — minnesaengerzy i Walter v. der Vogelweide mówią o czerwonych ustach kobiecych. Barwy oczu śpiewacy średniowiecza nie zaznaczają nigdzie. Czyni to współczesny Kochanowskiemu erotysta portugalski, zachwycony zieloną lub błękitną tęczówką umiłowanej.

Duchowy portret kobiety jest u Kochanowskiego w porównaniu z trubadurami, minnesaengerami i Petrarką, rzadki i ubogi w szczegóły.

Trubadurowie dość powściągliwi w przedstawieniu zalet fizycznych chętnie podkreślają zalety duchowe. Nasz poeta idzie w tym względzie za Petrarką.

Portret *fizycznej* piękności ma u Waltera dużo poetyckiego wdzięku. U niego jest kobieta „jak lipa", jak „kwiaty i śpiew ptaków". Głowa jej rozkoszna — „wünnerîch" jak niebo, na którem świecą jej oczy jak gwiazdy.

U naszego poety jest ten portret jeszcze bardzo fragmentaryczny, prosty w technice — szkic. — Daleko mu do wytwornej rzeźby Petrarki czy gorącej w tonach akwareli poetyckiej Camoensa.

Jednakże ten szkic polski, zrazu z starożytnych kopiowany, biorący niektóre rysy z Petrarki, staje się z czasem w swej charakterystyce zupełnie swojskim. Najlepszym szkicem — mającym coprawda duże braki — jest obraz Doroty. — Jakże ubogi — gdy znamy Petrarkę, Camoensa — a jednak: „jest ten portret kobiecych wdzięków, nakreślony piórem czarnoleskiego poety pierwszym, artystycznym i pierwszym wogóle, jaki na palecie poezji polskiej się ukazał".

Przez to zaś, że tu i ówdzie związane jest to kobiecej piękności poetyckie malowanie z *przyrodą*, jej tłem polskiem, staje się dla następców Kochanowskiego wzorem.

„Kompletność", zupełność portretu występuje tylko u Camoensa, kiedy opisuje portret Estrelli (Canc. XCII), lub kreśli portret głęboko i namiętnie kochanej Katarzyny de Athaíde, która była jego tragedją. „Jej czoło jasne i czyste jak kość słoniowa; włos zaciemnia blaskiem słońce; z pod rzęs błyszczy żar, palący serce; policzki czystsze, jaśniejsze niż kryształ; uśmiech zdumiewa pięknością; usta jak korale, zęby jak śnieg; szyja biała i słodka jak ziarno migdału; ręce za-okrągłe, za-białe, za-delikatne".

Powyższe szczegóły zdobnicze erotyku Camoensa mają więc szerszą skalę porównań i większą żywość barwy czuciowo-zmysłowej, aniżeli erotyk Kochanowskiego, nie wyłączając najobfitszej w porównania „Sobótki". Podobnie bogatsze szczegóły ornamentacyjne daje Walter v. der Vogelweide w pieśni 17 cyklu „Niedere Minne".

Uśmiechu, dość często opiewanego przez Petrarkę, Camoensa i Waltera — próżno szukać w erotyku polskim Kochanowskiego.

Pocałunek zajmował u wszystkich erotystów dawnych, nowych i najnowszych poczesne miejsce. Często też minnesaenger sławi słodycz pocałunku: „wurde mir ein kus noch reiner stunde von ir rôtem munde, sô woere ich an froiden genesen". Ten moment erotyczny ujmuje Kochanowski tylko

dwa razy: najpierw w łacińskim epigramie „Ad Crocalim", gdzie techniką zdobniczą ogromnie przypomina „redondilhas" Camoensa, drugi raz oryginalnie, po swojsku w Sobótce. Być bardzo może, że Sobótka nasunęła późniejszemu Sarzyńskiemu porównanie w pieśni LXXV (sonet): „Całowałem cię gwałtem, me wdzięczne kochanie, I cukrem mi się zdało ono całowanie".

Jeżeli w myśl Wernera i wszystkich innych przyjmiemy, że podstawowemi bodźcami wszelkiej liryki są Bóg — Miłość — Natura, jeżeli, jak dowiódł i na setnych przykładach wykazał Werner — u wszystkich poetów lirycznych występuje stale skrzyżowanie dwóch a nawet trzech rodzajów liryki, warto zastanowić się, jak u naszego erotysty wiąże się uczucie miłości z przyrodą: liryka bowiem religijna mająca u naszego poety chlubną — obszerną, rzec można — najwspanialszą w poezji polskiej kartę, w zakres erotyki jego nie wchodzi.

Średniowieczni poeci miłości nie mieli jeszcze poczucia piękna przyrody, nie wczuwali się w jej swoiste życie. Jednakże dawała ona ich uczuciom tło. Dla takiego mistrza jak Walter v. der Vogelweide nie istnieje jeszcze czar nocy: nie widzi on piękna zimy, nie odczuwa, nie opiewa piękna lasu. Woli on widok kwietnej łąki — lecz największą przyjemność sprawia miłującym piękno kobiece oczom minnesaengera ...widok pól uprawnych. Ale i Walter łączy uczucie rozkoszy lub rozczarowań miłosnych z odpowiednim stanem nastrojowym przyrody. Pod tym względem erotyk Kochanowskiego stoi nieco wyżej. Zwykle daje Kochanowski pejsaż, jako tło sytuacyjne. Zrazu rzadkie we „Fraszkach", staje się ono częstsze i lepiej narysowane w „Pieśniach" — lecz zwykle nie w miłosnych. Wyraźne tło krajobrazowe mają tylko erotyki do Hanny i Sobótka — oba cykle z sielską i polską miłością poety związane.

Krajobraz ożywia niekiedy poeta ruchem — niekiedy zaznacza wyraźnie — rysując szczegóły pory roku np. Pieśni I. 14 krajobraz zimy, II. 7 skwarnego lata. W pieśniach I. 1 daje szkic ulewy i powodzi — w Sobótce — panna VI — obraz lata, panna XII obraz wsi. W pieśniach II. 2 jedyny

raz i to wyjątkowo przyroda zyskuje na wyrazie: przestaje być tłem, a staje się towarzyszem i przyjacielem człowieka: „Lipa stojąc wpośród dworu, wygląda cię co raz z boru".

Zważywszy, że wiązanie stanów uczuciowych z przyrodą było już u Greków i Rzymian — nasz poeta idzie nieraz za techniką zdobniczą Horacego — należy się dziwić, jak długą orbitę musiała przebiec liryka miłosna, ażeby zlać się odpowiednio z przyrodą i oddać jej współrytm z uczuciami człowieka. Artyzm Kochanowskiego jest pod względem poczucia piękna przyrody dość nikły — ale i potem rzadko skorzysta liryka polska miłosna z tych początków; wyjątkowo zleje uczucie z przyrodą Szymonowicz — natomiast u dobrego bądźcobądź erotysty Sarzyńskiego niema przyrody. Atoli na pociechę poezji polskiej jedno rzec można: los ten w dziedzinie związania przyrody z erotyką dzieliła poezja polska z europejską. Przyrodę w całej piękności, majestacie i grozie wprowadza do liryki miłosnej dopiero Goethe i Rousseau, Werther i Nowa Heloiza.

W nich natura przestaje być tłem, pejsażem, staje się samodzielną istnością, tętniącą własnem życiem — które talent poety zwiąże z życiem duszy. Z prozy erotycznej przejdzie do poezji. — W Polsce rewelatorem jej stanie się Mickiewicz. A zatem reasumując: jest wprawdzie Kochanowski niewprawnym artystą, lecz pierwszym poetą, odczuwającym piękno przyrody — pierwszym, chcącym ją zagarnąć w sferę własnego uczucia i odczucia.

Stanowisko jego nie jest obserwacyjne tylko, jak Reja lub nawet Wacława Potockiego.

Ornamentyka erotyku polskiego wykazuje więc braki w porównaniu z liryką miłosną Europy — lecz jest pierwsza w Polsce. Znacznie korzystniej przedstawia się strona techniczna i wersyfikacja Kochanowskiego liryki miłosnej. Jest on w tym względzie jak wszyscy wymienieni erotyści. Niepospolity i do nienaśladowania na niwie poezji polskiej, ustępuje zachodnio-europejskim wirtuozom formy: Petrarce, Camoensowi i wcześniejszemu od nich obu Walterowi v. der Vogelweide. *Prawdopodobnie sprawiła to odmienność źródeł wersyfikacyjnych.*

Wszyscy erotyści Zachodu czerpali formę z przebogatej liryki ludowej, bogatej w rytmikę i strofikę. W średniowieczu trubadurowie i minnesaengerzy byli poetami i śpiewakami zarazem, tak, że w ich utworach miłosnych rozróżniano jako elementy równowartościowe 1. strofę wiersza tz. dôn, 2. melodję tz. wîse, 3. tekst tj. wort.

Jeżeli poeta chciał zasłużyć na miano trubadura czy minnesaengera, musiał tworzyć nowe strofy, rytmy i melodje obok treści. Znane lub obce rytmy, strofy — melodje — słowa, wolno mu było tylko parodjować. Ponieważ było to kanonem twórczości średniowiecznej liryki miłosnej[1], mieli Petrarka, Camoens i francuscy erotyści wieku XV i XVI bardzo bogatą w formy wersyfikacyjne tradycję. Poezja polska natomiast tradycji takiej nie miała — a Kochanowski zdobywał technikę na Katullu, Horacym — prawdopodobnie także znał wydany w Królewcu 1539 zbiór: „Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe“. Jednakże największą rolę w formowaniu jego techniki poetyckiej w pieśni miłosnej odegrać musiał pierwiastek muzyczny, pieśń ludowa romańska, która przeszła w madrygały i villanelle. Poeta, tytułując utwory swe pieśniami, nie tylko szedł za Horacym. Budowa stroficzna pieśni zawiera wyraźnie muzyczną rytmikę. Już Dobrzycki zwrócił na ten szczegół uwagę: rozpatrując fraszkę 12 ks. III w treści swej pieśnią, lecz w formie budowy tylko wierszem będącą, zaznacza, że „Pieśni“ w zamiarze poety musiały stosować się do muzyki. Idąc za ogólnym prądem czasu, poeta długo w Włoszech przebywając prawdopodobnie grywał na lutni. W jednym z utworów wyraźnie wspomina o otrzymaniu lutni od damy, w fr. 73, II. mówi wyraźnie, „chciałem zagrać“ i t. d. Pozatem znajdują się w jego wierszach częste wzmianki o muzyce i muzykach, w przeciwieństwie do wyraźnego zaznaczenia, „ja na malarskich farbach nic się nie rozumiem“. Wśród utworów Kochanowskiego widzimy obok braku zainteresowania plastyką, zajęcie się muzyką. We Włoszech był zresztą powszechnym zwyczaj używania muzyki jako zabawy umilającej towarzystwo.

[1]) Daher die erstaunliche Mannigfaltigkeit strophischer Formen in der mittelhochdeutschen Lyrik, die sich auf einige *Tausende* beläuft. Willmans: Leben und Dichten W. v. d. Vogelweide — Bonn 1882.

Pieśni ludowe w wieku Kochanowskiego istniały, gdyż mamy świadectwa Orzechowskiego, Modrzewskiego, nawet szczątki pieśni, które przedostały się do warstw oświeconych. Pewnikiem ludoznawczym jest istnienie liryki u wszystkich ludów — a pierwszy nowoczesny teoretyk liryki Uhland twierdził, że „Liebeslyrik ist Urlyrik“.

Ludy europejskie w średnich wiekach melodję uważały za rzecz cenniejszą od towarzyszących jej wyrazów pieśni — i więcej dbały o przechowanie melodyj, niż tekstów z melodją związanych, wreszcie mamy polskich kompozytorów Mikołaja z Krakowa, autora madrygałów miłosnych, artysty iście renesansowego, który z atmosfery pieśni kościelnej odważył się wyjść na wolne powietrze. Wśród szlachty polskiej, według ówczesnych świadectw, popularne były pieśni — tak jak na Zachodzie, a gród Wawelski w czasie pobytu tamże Kochanowskiego był „rezonansem Włoch“.

W XV wieku utworów czysto instrumentacyjnych nie było. Muzykę wszędzie wspomagała poezja, szczególnie pieśń ludowa, która na terenie salonów renesansowych przetworzyła się w wytworny madrygał, formę muzyczną, zdobywającą sobie w XVI wieku coraz szersze znaczenie. Poetyckiemu madrygałowi królował Marot († 1544) — „le maître du madrigal au XVIe siècle e le roi de l'epigramme“ mówi E. Faguet.

Pod względem muzycznym madrygał dążył do wydobycia muzycznego wyrazu i do nadania mu jak największej prostoty i wytworności, lecz przy zachowaniu szczerości, którą wraz z prostotą przejął z rozpowszechnionych we Włoszech pieśni i piosenek ludowych.

Wszystkie cechy ówczesnych madrygalistów znajdujemy u Kochanowskiego. Madrygał XVI wieku stawszy się wykładnikiem wytwornej kultury towarzyskiej nie ograniczał tekstu do tematów sielankowo-erotycznych, lecz również potrącał o pierwiastki refleksyjne i zawierał treść poważną o głębszej myśli. Wpłynął też niewątpliwie na strofikę pieśni Kochanowskiego.

Sobótka jest jedynym utworem, na który w treści i formie mogła działać rozpowszechniona w muzyce i pieśni XVI

w. vilanella. Cechami jej były prostota i szczerość, właściwym pierwiastek ludowy i niewyszukany.

Budowa „Pieśni" wykazuje częściej niż „Fraszki" nowe formy wiersza i strofy — oraz większą ilość kombinacyj rytmicznych. Głównie występują: dystychy niestroficzne, zwrotki czterowierszowe z dwuwiersza, sestyny dwuwierszowe trójdzielne, sestyny treściowe, czterowierszowe treściowe, rymowane parzysto, występują aż w 24 utworach. Oktawa o rymach aa, bb, cc, aa w pieśni I 22. Strofa saficka w pieśniach II. 10. 18. Prawdziwie nowotną strofą wyposażył Kochanowski tylko pieśni 19. I. i 21. II. Należy jednak pamiętać, że erotyk nie oddaje bogactwa rytmiki i strofiki, tak szczodrze rozsypanego w pieśniach nieerotycznych. Psalmy wykazują 30 rodzajów strofy.

Ogólny charakter liryki miłosnej Kochanowskiego jest więc w formie i treści różnolity. Przedewszystkiem odbija tło obyczajowe czasu, czego nie możemy powiedzieć o Petrarce, trubadurach lub minnesaengerach, dających subtelną lirykę idealizującą, a nie realną. Jedynie u Waltera v. d. Vogelweide znajdują się bardzo nieliczne wiersze, oddające realnie obyczajowe stosunki, mówiące o prawach płci obojga. Wrażliwa dusza artysty polskiego odbijała wszystkie rodzaje liryki miłosnej, odbijała zaś dlatego, że kształcąc na literaturze formę, szukając u innych erotystów poetyckiego wyrazu, była w najgłębszej swej istocie przejawem barwnego kalejdoskopu życia.

Ono było mistrzem poety.